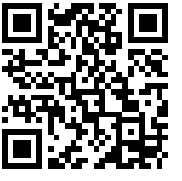
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FOREIGN DISSERTATION GE 1914
10905
B 2 607031
UC-NRLF
B 2 607 031

Rhythmik
des
sechsfüssigen Jambus.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Von

Hans Paulussen
aus Rheydt (Bez. Düsseldorf).

Promoviert am 21. Februar 1913.

BONN,
Peter Hanstein, Verlagsbuchhandlung.
1913.

Digitized by Google

Berichterstatter:

Prof. Dr. K. D. Bülbring.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur der verkürzte erste Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Abhandlung (vgl. die Inhaltsangabe am Schluss) wird unter dem Titel „*Rhythmik und Technik des sechsfüssigen Jambus im Deutschen und Englischen*“ in den „*Bonner Studien zur Englischen Philologie*“, Heft IX, Bonn, 1913, erscheinen.

Digitized by Google

Meinen lieben Eltern.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung:

Wesen des höheren Rhythmus 1
Ältere Literatur 3
Die Aufgabe 5
Methode und Einteilung 6

Das System der Formen des höheren Rhythmus im Alexandriner.

A) Allgemeines.

1. Die Mittel der rhythmischen Gliederung 8
2. Die Glieder des höheren Rhythmus 11
3. Beschreibung und Benennung der rhythmischen Einheiten . . 15

B) Die einzelnen rhythmischen Formen.

I. Die Versarten der rhythmischen Zweiteilung 16
a) Versarten mit totaler und wiederholender Nachahmung . . 18
b) Versarten mit totaler und umkehrender Nachahmung . . . 18
II. Die Versarten der rhythmischen Dreiteilung 19
a) Versarten mit gleichwertigen Pausen 20
b) Versarten mit ungleichwertigen Pausen 21
III. Die Versarten der rhythmischen Vierteilung 25
a) Versarten mit Überwiegen der Mittelpause 26
b) Versarten mit Überwiegen der Hemistichpausen 28
Tabelle der Schemata der vollkommenen Versarten 30
IV. Rhythmisch unvollkommene Verse 33
a) Versarten der rhythmischen Zweiteilung 34
b) Versarten der rhythmischen Dreiteilung 41
c) Versarten der rhythmischen Vierteilung 42

Digitized by Google

Freilich ist die Poesie nicht fürs Auge gemacht.
Goethe, Ital. Reise.

Einleitung.

Im Jahre 1907 erschien eine Abhandlung von dem Bonner Juristen Prof. Ernst Zitelmann: „Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus", in der zum erstenmal in der metrischen Literatur von dem „höheren Rhythmus" [1]) des Verses die Rede ist [2]). Der Verfasser hat seine Entdeckung des höheren Rhythmus in der Anwendung auf den neuhochdeutschen Blankvers zu einer klaren und allgemein verständlichen Darstellung gebracht. Dieser Arbeit, die von einem grossen Feingefühl für Rhythmus und Wohlklang zeugt und ein wertvoller Beitrag nicht nur zur Rhythmik des fünffüssigen Jambus, sondern auch zur allgemeinen Rhythmik ist, verdanke ich die Möglichkeit zu der vorliegenden Untersuchung. Auch methodisch hat mir Zitelmanns Abhandlung den Weg gewiesen, wie er denn endlich in Bezug auf feinere Einzelheiten sehr viel Vorbildliches geliefert hat. Es ist von Nutzen, das Wesentliche und das für alle Versarten Gültige der Entdeckung Zitelmanns kurz mitzuteilen.

Zwei Erfahrungen führen auf den höheren Rhythmus: einmal die Tatsache, dass Verse, die rhythmisch unbefriedigend klingen, durch leichte Umstellungen besser werden (a. a. O. p. 3), zweitens die Möglichkeit doppelter Phrasierung eines Verses, die dem Sinne nach zwar beide gültig sind, von denen die eine aber den Stimmungsgehalt besser

1) Der blosse Ausdruck findet sich schon früher, z. B. bei Sievers, Metrische Studien I, p. 70. 1901.

2) Die Abhandlung ist rezensiert von F. Saran in den Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte, Bd. 17/18, p. 596.

Digitized by Google

zum Ausdruck bringt als die andere (ebda.)[1]). Den Ursachen dieser Miss- und Wohlempfindungen gilt es, auf die Spur zu kommen (ebda.). Die Frage ist, gibt es Gesetze der Versbewegung? (p. 4). Muss man diese Frage für eine Versart bejahen, so gelten ähnliche Gesetze auch für alle Versarten (ebda.).

Der elementare Rhythmus, d. h. die kunstmässige Ordnung von stärker und schwächer betonten Silben, genügt weder dem logischen noch dem ästhetischen Bedürfnis (p. 5). Die inhaltliche Gliederung muss der Rede auch dann verbleiben, wenn sie zum Verse wird (ebda.). Ästhetisch ist das rhythmische Gebilde des Versfusses zu klein, als dass die öftere Wiederholung nicht unerträglich werden sollte.

Mittel zur rhythmischen Gliederung sind Pausen und Betonung.

Die höhere rhythmische Gliederung, der „höhere Rhythmus", besteht nun darin, dass die Einfügung von Pausen sowohl als die Betonungsverteilung unter den Hebungen (denn die Hebungen des Verses sind die Träger der Sprachbewegung) nach bestimmter, kunstmässiger Ordnung geschehen. Wie der elementare Rhythmus mit dem Wortton übereinstimmt, so der höhere Rhythmus mit dem „Sinnton"[2]), d. h. dem Satzton (pag. 5). Diese Behauptungen hat Zitelmann

---

1) Noch durch eine andere Betrachtung, auf die Prof. Hilaire Vandaele (La coupe dans le vers français de douze syllabes. Modern Language Teaching, vol. 7, Nr. 4 u. 5, 1911) hinweist, wird man zur Frage nach höheren rhythmischen Formen des Verses gedrängt:

„Un principe domine toute cette question, c'est qu'un vers syllabique doit être construit de telle façon que l'oreille saisisse immédiatement et d'instinct, si je puis dire, le nombre de syllabes dont le vers est composé. Cette loi fondamentale, expression du bon sens, est si simple qu'il y a lieu de s'étonner qu'elle ait pu être méconnue. Plus un vers est long, plus il est nécessaire de faciliter le compte des syllabes" A. a. O. p. 133.

Für unsern Fall, da wir es nur mit dem germanischen Verse, genauer dem deutschen und englischen, zu tun haben, müsste es natürlich statt „vers syllabique" akzentuierter Vers, und statt „syllabes" Versfüsse heissen. Die Anzahl der Versfüsse bei längeren Versen lässt sich aber nur dann instinktmässig perzipieren, wenn es eine höhere rhythmische Ordnung des Verses als die Gliederung in Versfüsse gibt.

2) Vgl. Kauffmann, Deutsche Metrik, p. 149: „Für die Versbe-

Digitized by Google

durch das Aufsuchen und die Darstellung der höheren, rhythmischen Formen des fünffüssigen Jambus bewiesen [1]).

Bevor ich meine Aufgabe formuliere, mag es zweckmässig und für eine wissenschaftliche Behandlung notwendig sein, zu betrachten, was sich in der übrigen metrisch-rhythmischen Literatur an Hinweisen und Andeutungen findet, die Bezug haben können auf das Problem des höheren Rhythmus.

An einzelnen Beobachtungen fehlt es nicht, doch sind sie für uns ziemlich belanglos, da man ihnen keine systematische Erweiterung hat zukommen lassen. Lange bekannt ist die Tatsache der Hebungsabstufung, die für uns als eines der Mittel zur rhythmischen Gliederung sehr wichtig ist.

Brücke, Physiolog. Grundlagen, p. 5, sagt folgendes: „Man muss in vielen Metren Arsen erster Ordnung und Arsen zweiter Ordnung unterscheiden. Die ersteren sind es, von welchen man sagt, dass sie vom Iktus getroffen werden" [2]).

„Der vollständige iambische Trimeter wird nicht nach einzelnen Jamben, sondern nach Dipodien eingeteilt" (ebda. p. 36) [3]).

Das Schema muss also statt

⏑ – . ⏑ – . ⏑ – . ⏑ – . ⏑ – . ⏑ –

so heissen:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –.

---

tonung ist Übereinstimmung mit der natürlichen Satz- und Wortbetonung bindendes Gesetz".

Minor, Neuhochdeutsche Metrik, p. 2: „Je höher die Dichtung entwickelt ist, umsomehr Gewicht legt sie auf den Sinn und auf den Gedanken, umsomehr hat sie den Wortakzent und die Satzbetonung zu berücksichtigen". — „Die vollkommenste Verskunst ist die, welche den Gedanken am innigsten mit dem Rhythmus vermählt" (ebda.).

In demselben Sinne äussert sich H. Paul, Deutsche Metrik, im Grundriss II, p. 50.

1) Eine kurze und gute Zusammenstellung der rhythmischen Formen des fünffüssigen Jambus nach Zitelmann gibt H. Reimer, Der Vers in Shakespeares nichtdramatischen Werken, p. 60 ff.

2) Vgl. Phillips, Zur Theorie des nhd. Rhythmus, p. 38 f.; Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied, p. 44.

3) Ebenso: Minckwitz, Lehrbuch der deutschen Verskunst, p. 112.

Digitized by Google

„Im Alexandriner sind die starken Arsen die letzte und die erste in jeder Vershälfte, die schwache ist die mittlere“ (ebda., p. 65). Diese Ansicht ist jedoch sehr einseitig.

Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, macht folgende gelegentliche Bemerkungen: „Dipodisch im engeren Sinne (wo also die betonten Hebungen sich in gleichen Abständen folgen), ist das deutsche Kinderlied“ (p. 2).

Im Volks- und Kinderreim, soweit er vierhebig ist, herrscht in der Tat der höhere Rhythmus einfachster Art: zwei Doppeltakte (Dipodien) mit wiederholender Nachahmung[1]).

Heusler gibt zu, dass „einzelne fünffüssige Verse, losgelöst aus dem Zusammenhang, sehr wohl dipodische Messung zulassen“, doch meint er, solche Verse seien nur eingestreut, und die dipodische Gliederung lasse sich bei fünffüssigen Versen nicht durchführen (ebda., p. 2), was Zitelmann widerlegt hat.

Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, bemerkt: „Das regelmässige Skandieren widerstrebt uns darum, weil in beleidigender Weise beständig das logisch Unbedeutende in gleicher Weise hervorgekehrt wird wie das Bedeutsame“ (p. 398). „Die Sprache der Dichtung ist „gewählt“, d. h. der Dichter muss eine solche Zusammenstellung der Worte und Vorstellungen treffen, dass der Wechsel des Bedeutenden und Unwesentlichen einer kunstvollen Durchbildung, Regelung unterworfen erscheint. Völlige Regelmässigkeit unserer Gedankenbewegung in ihrem Wechsel ist ausgeschlossen“ (p. 402).

Über den Begriff der Dipodie vgl. Sievers, Metr. Studien I, 60 ff.; und, Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses, p. 376 f., 381; ferner Saran, Der Rhythmus des französischen Verses, p. 108. Dieser führt für die Sieverssche Dipodie den Ausdruck „Bund“ ein (p. 413) und sucht nachzuweisen, dass der französische Alexandriner „bundmässig“ gegliedert sei. Damit leistet er für den französischen Vers etwa dasselbe wie Zitelmann für den

---

1) Vgl. weiter: Fuhr, Die Metrik des westgermanischen Alliterationsverses, p. 113 f.; Sievers, Die Entstehung des deutschen Reimverses, p. 126 ff.

Digitized by Google

deutschen Lieblingsvers, doch nicht ganz. Denn er zweifelt, ob die Eigenschaft der bundmässigen Gliederung mit in den Begriff des Metrums des französischen Verses aufzunehmen sei. Es „müsste erst noch festgestellt werden, ob wirklich alle Stilarten des Alexandriners bundmässig sind. Ich vermag das augenblicklich nicht zu übersehen" (p. 444).

Auch Schipper, Englische Metrik II, kennt die Hebungsabstufung: „In gleichmetrischen Gedichten haben die Verse meist eine geringere Anzahl von stark betonten Silben, als sie rhythmische Hebungen enthalten. Gewöhnlich sind (im fünffüssigen Verse) die zweite und fünfte, oder zweite und vierte, erste und vierte, dritte und fünfte stark betont" (II, 17). Aber er erblickt keine Gesetzmässigkeit darin, schliesst sich vielmehr der Ansicht Abbotts an, der in seiner Shakespearian Grammar, § 453 a, feststellt, dass bei Shakespeare weniger als $^1/_8$ aller Verse die volle Anzahl rhythmischer Akzente hat, $^2/_3$ haben vier, $^1/_{15}$ hat drei Akzente. „But as different readers", fügt er mit Recht hinzu (Schipper, p. 18), „will emphasize differently, not much importance can be attached to such results".

Doch erkennt Schipper an, dass „von der verschiedenen Zahl, Verteilung und Tonstärke der Hebungen jedenfalls zum grossen Teil der Wohlklang, die Mannigfaltigkeit oder die Monotonie des Versbaues" abhängen (ebda., p. 18).

Wie man sieht, ist vielen neueren Metrikern die Tatsache der Hebungsabstufung bekannt, aber keiner von ihnen hat sie zur Grundlage für eine Untersuchung der höheren rhythmischen Gliederung des Verses gemacht. Der sog. höhere Rhythmus der Kinderreime ist zu einfach, die Sprache derselben zu „ungewählt", als dass sich ohne weiteres daraus ein Aufschluss geben liesse über die rhythmischen Gesetze der Kunstverse.

Die Aufgabe der folgenden Untersuchung ist es, die höhere rhythmische Gliederung des germanischen Alexandriners, oder besser gesagt, des metrisch streng gebauten Sechsiambenverses darzulegen.

Einmal ist es interessant, zu erfahren, wie sich die Verhältnisse, die Zitelmann für den fünffüssigen Jambus gefunden hat, beim sechsfüssigen Verse gestalten. Dann aber reizt gerade der Alexandriner zu dieser Untersuchung,

Digitized by Google

weil es von vornherein wahrscheinlich ist, dass durch die Erkenntnis seiner höheren rhythmischen Formen ein Licht fallen wird auf das alte Alexandriner-Problem, nämlich auf die Frage von der Monotonie und Verwendbarkeit dieses Verses.

Die Anregung zu meiner Untersuchung habe ich von Herrn Prof. K. D. Bülbring erhalten. Nach einem misslungenen ersten Versuche hat er mich auch auf die richtige Beurteilung der Verhältnisse und die Methode der Darstellung hingewiesen und schliesslich noch die bessernde Hand an die fertige Abhandlung gelegt. Es ist mir eine angenehme Pflicht, ihm auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Die Methode der Auffindung der rhythmischen Formen kann zwei Wege einschlagen. Erstens lassen sich durch Vergleichung rhythmisch wohlklingender Verse, die man dem Sinne nach zergliedert, allgemeine Gliederungstypen finden. Man kann zweitens die möglichen Formen des höheren Rhythmus aber auch vor der vergleichenden Beobachtung der Verse, durch allgemeine Gedankengänge, a priori, vorherbestimmen. Am besten wird man für das Aufsuchen der Formen beide Wege gleichzeitig gehen. Für die systematische Darstellung des Gefundenen aber scheint der erste Weg unbrauchbar, da er nicht zu der Vollständigkeit führt, die das System verlangt.

Die Darstellung wird also wohl besser die Form der apriorischen Deduktion annehmen, wobei es natürlich irrelevant ist, dass sich für einige Formen keine wirklich guten Beispiele als Belege finden.

Der erste Teil der Untersuchung wird rein systematisch sein. Ich werde die einzelnen Typen nach Möglichkeit nur mit Beispielen aus der deutschen Alexandrinerdichtung der neueren Zeit belegen, weil im allgemeinen die Betonungsabstufung und daher der Rhythmus im deutschen Verse markanter sind als im englischen, für den natürlich dieselben Grundsätze gelten, der aber den Rhythmus im grossen und ganzen nicht so klar und schön hervortreten lässt, da im Englischen die ebene Betonung (level stress oder even stress [1]) eine weit ausgedehntere ist als im Deutschen.

1) Vgl. Sweet, A Primer of spoken English, p. 27. Wo im Eng-

Digitized by Google

Der zweite Teil soll eine Anwendung der im ersten gefundenen Grundsätze versuchen. Und zwar wird sich die Untersuchung auf die englischen Denkmäler beschränken, da es hier wegen der kleinen Anzahl von Alexandrinerdichtungen möglich ist, ein geschlossenes Bild zu geben.

Später gedenke ich die Darstellung auf die weit zahlreicheren Alexandrinergedichte des Deutschen auszudehnen.

---

lischen „even stress“ vorhanden ist, hat das Deutsche in den meisten Fällen „uneven stress“.

Digitized by Google

Das System der Formen des höheren Rhythmus im Alexandriner.

A) Allgemeines.

1. Die Mittel der rhythmischen Gliederung.

Die beiden hervorragenden Hilfsmittel der rhythmischen Gliederung sind Pausen und Betonung, also dieselben Faktoren, die auch der gewöhnlichen Rede Aufbau und Gliederung verleihen. Die sog. Intonation oder Satzmelodie spielt rhythmisch keine Rolle, wenngleich ihre Träger dieselben sind wie die der Sprachbewegung im Verse, nämlich die Sinntöne, im Verse die sog. Ikten oder starkbetonten Hebungen[1]), wofür ich im Folgenden nach Trautmanns Vorgang den Ausdruck „Treff" (englisch stress) gebrauchen werde.

Mit der Erkenntnis des metrischen Baues des Alexandriners ist über seinen höheren Rhythmus noch gar nichts

---

1) „Bei der Frage nach den spezifischen Trägern der Melodie kommt es darauf an, ob alle Silbenarten des Verses gleichmässig als für die Melodiebildung wesentlich empfunden werden, oder ob das melodische Schema sich wesentlich nur auf den Tonfolgen der betonten oder unbetonten Stellen, also insbesondere der Versheben gen, aufbaut. Letzteres ist im ganzen der gewöhnlichere Fall". Sievers, Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, p. 27. — Die Definition der melodischen Dipodie entspricht denn auch genau derjenigen der rhythmischen Dipodie: „Je zwei Nachbarfüsse schliessen sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammen, dass je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, doch mit freiem Wechsel von Hoch und Tief" (ebda., p. 28). Für die rhythmische Dipodie sind statt hoch und tief die Ausdrücke starktreffig und schwachtreffig (oder auch umgekehrt) zu setzen.

Digitized by Google

gesagt. Der elementare Rhythmus dieses Verses ist so bekannt, dass ich auf seine Darlegung verzichten kann.

Zu vergleichen wären darüber etwa: Minor, nhd. Metrik, 268 ff.; Kauffmann, Deutsche Metrik, 159 ff.; Viehoff, Der Alexandriner, 3 ff.; ferner über die Geschichte des Verses: Saran, Deutsche Verslehre, 314 ff.; Schipper, Englische Metrik I, 114; II, 179 ff.

Am leichtesten zu erkennen ist das Hilfsmittel der Pause. Die logische Pause gliedert den Inhalt, die inhaltliche Gliederung soll aber auch bei der höheren Rhythmisierung gewahrt bleiben.

Folglich ist die syntaktische Pause im allgemeinen zugleich eine solche rhythmischer Art: sie grenzt die einzelnen Bestandteile des Rhythmus gegeneinander ab.

Für die Pausen im Alexandriner gelten dieselben Forderungen wie für die des französischen Verses, über die zu vergleichen ist Vandaele a. a. O.[1]).

Auch in Versen, die syntaktisch als durchaus pausenlos erscheinen, sind rhythmische Pausen anzuerkennen. Diese Pausen sind natürlich rein formaler Art, immerhin sollen sie beim Vortrag von Versen durchscheinen, wodurch dann meist der sog. Antagonismus zwischen Sinn und Rhythmus entsteht, entsprechend dem Antagonismus zwischen Versfuss und Wortfuss, d. h. dem Prinzip der gegenseitigen Durchbrechung beider, das für den niederen Rhythmus geradezu gefordert wird (vgl. Minor, a. a. O. 189).

Die rhythmische Pause verhält sich zur Sinnpause wie die rhythmische Betonung zur Sinnbetonung. Sie brauchen sich nicht miteinander zu decken (Antagonismus), dürfen aber nicht im Widerspruch zueinander stehen (Zitelmann, 13).

Aus der Hauptpause ist fast immer der Rhythmus zu erschliessen. Wo die Pause zweifelhaft ist, ergibt sie sich aus der übrigen Gliederung des Verses nach seinen Betonungsverhältnissen und etwaigen anderen Pausen.

1) p. 141: „La coupe médiane, plus ou moins accusée, n'empêche pas d'autres arrêts quelquefois plus importants à d'autres places. Le plus souvent principale, parfois secondaire, mais toujours sentie (letzteres allerdings ist im germanischen Verse nicht erforderlich), la coupe à l'hémistiche ne cause dans les vers bienfaits aucune monotonie . . . . Il y a des nuances dans la façon de faire sentir la coupe; c'est affaire de bon sens, d'intelligence, et de goût."

Digitized by Google

Ein Vers ohne Pause ist rhythmisch unbefriedigend (ebda., 14). Wo also die rhythmische Gliederung Pausen (und Betonung) erfordert, ohne dass der Sinn darauf ausdrücklich hinweist, besteht die Freiheit, beide einzusetzen, wenn sie irgendwie mit dem Sinn verträglich sind.

Soll der Vers in sich eine rhythmische Einheit bilden, so ist es erforderlich, dass die Pause am Versende alle Pausen innerhalb des Verses an Dauer übertrifft. Enjambement ist prinzipiell ein rhythmischer Fehler.

Über das zweite Hilfsmittel zur Gliederung, die Abstufung der Vershebungen nach der Treffstärke, ist folgendes zu sagen. Es gibt starktreffige und schwachtreffige Hebungen. Erstere haben Sinnton, letztere haben keinen Sinnton oder wenigstens einen schwächeren als jene. Bei zusammengesetzten Substantiven haben beide Bestandteile Sinnton, doch ist das Bestimmungswort stärker akzentuiert als das Grundwort. Ähnlich liegt das Verhältnis bei anderen Zusammensetzungen bzw. syntaktisch zusammengehörigen Wortfolgen: Verbum und Substantiv, Adjektiv und Substantiv, wo Verb und Adjektiv auch Sinnton haben, doch schwächer akzentuiert sind als das Substantiv[1]). Im Englischen ist die Unterscheidung wegen der ebenen Betonung in solchen Fällen nicht so deutlich.

Durch den „Beziehungston" kann jede Wortart in der Rede Starktreff erhalten (vgl. Minor, p. 85). „Allgemeine Regeln, ob Verbum oder Objekt, Substantiv oder Apposition etc. den Ton hat, lassen sich nicht geben. Töricht aber wäre es, weil sich allgemeine Regeln nicht geben lassen, auf den Beziehungston in der Metrik zu verzichten" (Minor, p. 88).

„Da der höhere Rhythmus nur durch das Verhältnis der Hebungen zu einander gebildet wird" (Zitelmann, p. 8), spielen die Senkungen des Verses rhythmisch keine Rolle (rhythmisch im höheren Sinne, was im Folgenden überhaupt unter dem Ausdruck „rhythmisch" zu verstehen ist).

Die Elemente des höheren Rhythmus, die Verstakte, sind die Hebungen des Verses mit den syntaktisch dazugehörigen Senkungen[2]).

1) Vgl. Zitelmann, p. 7; ferner S. Behn, Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, p. 156 ff.

2) Auch W. W. Skeat, The Complete Works of Geoffrey Chaucer,

Digitized by Google

Es gilt also die Regel, dass ein Verstakt aus einer Hebung samt den syntaktisch zu ihr gehörigen Senkungen besteht (Zitelmann, p. 8).

Das mögen folgende Verse mit Takteinteilung deutlich machen.

Freiligrath, Im Herbst v. 1 ff.:

Und wieder | ist es | Herbst — | Entblättert | stehn | die Bäume | :
Dem dürren | Laube | gleich | verwehen | meine | Träume ; |
Aus Norden | braust es | hohl! |
Es ziehn | die Kra|niche | nach wärmrer | Meere | Borden ; |
Erschrocken | fahr ich | auf! | Ja, | es ist Herbst | geworden | .
So war's | auch Sommer | wohl? |

In allen folgenden Schemen kann also sehr wohl das Zeichen — für den einzelnen Takt stehen, es schliesst alle Möglichkeiten des Taktes: —, ⏑ —, — ⏑, ⏑ — ⏑, eventuell noch ⏑ ⏑ — und — ⏑ ⏑ etc. in sich ein. Das Schema des zu untersuchenden Verses ist also ohne Bezeichnung der Pausen und Treffe: — — — — — —. Die rhythmische Pause bezeichne ich mit einem senkrechten Strich; wo Haupt- und Nebenpausen zu unterscheiden sind, die ersteren mit einem doppelten, die letzteren mit einfachem Strich. Die starktreffigen Hebungen tragen einen Akut: ´, die schwachtreffigen bleiben ohne besonderes Zeichen: —.

2. Die Bestandteile oder Glieder des höheren Rhythmus.

Zerlegen wir einen Vers in seine rhythmischen Glieder, d. h. Einheiten, die so beschaffen sind, dass ihre zwei- oder vielfache Aufeinanderfolge einer bestimmten rhythmischen Ordnung unterworfen erscheint, so können wir sagen: Der Rhythmus kommt dadurch zustande, dass die rhythmische Bewegung eines Gliedes in einem oder mehreren anderen nachgeahmt wird. Diese Nachahmung kann sein eine vollständige, d. h. sie erstreckt sich restlos auf alle übrigen Glieder des Verses, oder eine partielle: sie trifft nur einen

Introduction etc., LXXXIV ff. Oxf. 1894, führt statt — ⏑ . — ⏑ . — ⏑ oder ⏑ — . ⏑ — . ⏑ — etc. Schemata mit —, ⏑ —, — ⏑, ⏑ — ⏑ durch, was sehr richtig ist.

Digitized by Google

Teil der übrigen Glieder. Im letzteren Falle bleiben also rhythmische Reste[1]).

Die Nachahmung kann ferner entweder wiederholend, d. h. mit Gleichbewegung, oder umkehrend, mit Gegenbewegung von statten gehen. Die Erinnerung an das Bekannte bringt das Wohlgefühl hervor, das wir das rhythmische nennen.

Zu diesen Fundamentalregeln sind zu vergleichen: Zitelmann, p. 7, und besonders Meumann, Zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus.

Auch Minor, a. a. O., p. 8 f. bemerkt etwas darüber: „Während Bücher (in seinem Buche „Arbeit und Rhythmus") den Tonrhythmus auf den Bewegungsrhythmus zurückführte (physiolog. Erklärung), leiten in neuerer Zeit Herbart, Lotze, Wundt und besonders Riemann und Meumann den Rhythmus ab von dem Vergleichen der aufeinanderfolgenden Eindrücke und ihrer Wiederholung. Als Wesen des Rhythmus gilt der „Wiederholungsdrang" (W. v. Biedermann). Dies ist eine psychologische Erklärung".

Meumann stellt folgende Grundsätze auf: „In dem von den älteren Ästhetikern so viel betonten „Reiz der Wiederherstellung" wird jedenfalls ein wesentliches ästhetisches Element des Versrhythmus zu suchen sein" (a. a. O., p. 399).

„Soll ein grösseres rhythmisches Ganzes entstehen, das einen ästhetisch befriedigenden Eindruck macht, so muss die rhythmische Gruppe von anderen gleich oder ähnlich gebauten wieder aufgenommen werden" (p. 405). „Es ist ein grosser Irrtum mancher moderner Metriker, dass die Wiederholung von Gruppen nur dann die rhythmische Wirkung derselben steigere, wenn die Gruppen gleichgebaut sind"

---

1) So ist z. B. die Nachahmung bei Zitelmanns Blankversen eine partielle, indem das eine Glied, der Doppeltakt, in einem zweiten ebensolchen Gliede nachgeahmt wird und so einen rhythmischen Rest, den Einzeltakt, übrig lässt. Vollständig ist die Nachahmung beim Volks- und Kindervers. Bei dreihebigen Versen vertritt dabei die Endpause den vierten Takt.

Der Charakter der rhythmischen Nachahmung scheint für die Unterscheidung zwischen Kunstversen und Volksversen wesentlich zu sein: Die Kunstpoesie kennt sämtliche Arten der Nachahmung, die Volkspoesie im allgemeinen nur die totale und wiederholende Nachahmung.

Digitized by Google

(p. 412). „Eine grössere Kombination rhythmischer Gruppen erfährt eine vollständige Rhythmisierung, wenn sie nur teilweise wiederholt wird. Die rhythmisierende Wirkung erstreckt sich dann auch auf die nicht wiederholten Teile" (ebda).

Mag Meumann mit dem „grösseren rhythmischen Ganzen" und der „grösseren Kombination rhythmischer Gruppen" auch nicht die Verseinheit, sondern eine Vielheit von Versen im Auge gehabt haben, so gelten doch diese Gesetze ebenso für den einzelnen Vers.

Nach dem Gesagten können wir nun die Gestalt der Glieder oder Gruppen des Rhythmus des iambischen Sechsfüsslers vorherbestimmen.

Die Möglichkeit der Nachahmung einer Gruppe innerhalb desselben Verses muss gegeben sein. Demnach können als nachzuahmende Glieder nur in Betracht kommen Versstücke von zwei Hebungen und von drei Hebungen oder Takten. Stücke mit einer Hebung kommen als nachahmende Glieder nicht in Frage; denn sie sind ja die Träger des niederen Rhythmus und bleiben beim höheren Rhythmus höchstens als rhythmische Reste; Gliedereinheiten mit vier und mehr Hebungen sind ausgeschlossen, da dann — bei im ganzen sechs Hebungen — jede Nachahmung unmöglich wäre, sich also kein höherer Rhythmus entfalten könnte. Wir können unter Anlehnung an die Bezeichnungen Zitelmanns die Bestandteile des höheren Rhythmus also im Gegensatz zu dem Träger des elementaren Rhythmus, dem Einzeltakt, mit Doppeltakt und Tripeltakt benennen [1]). Ersterer umfasst zwei, letzterer drei Vershebungen samt allen syn-

---

1) Genauer gesagt ist die Monopodie die Trägerin des niederen Rhythmus oder des Metrums. Monopodie, Dipodie, Tripodie, sind als metrische Bezeichnungen zu gebrauchen, während die entsprechenden rhythmischen und freier gestalteten Gebilde besser Einzeltakt, Doppeltakt, Tripeltakt genannt werden. Jedoch auch Takt ist nicht im metrischen Sinne, wie in der Musik aufzufassen, sondern als Phrase. Leider würde eine Bezeichnung Einzel-, Doppel-, Tripelphrase zu vielsinnig sein, sodass der etwas zu enge Terminus Takt immer noch besser erscheint. Eine ganz einwandfreie und dabei knappe Bezeichnung dürfte ohne Erfindung neuer Kunstausdrücke nicht möglich sein. Deshalb scheint es mir ratsam, vorläufig dem Vorgange Zitelmanns zu folgen. Für die weiteren Termini vgl. den nächsten Abschnitt 3.

Digitized by Google

taktisch dazugehörigen Senkungen. Allgemeinstes Schema des Doppeltaktes ist — —, des Tripeltaktes: — — —.

Bei Tripeltakten besteht keine andere Möglichkeit als die der einmaligen Wiederholung: — — —, — — —.

Bei Doppeltakten aber sind zwei Fälle möglich, unter Anwendung des über partielle und totale Nachahmung Gesagten: erstens, zweimalige, restlose Wiederholung: — —, — —, — —, zweitens, einmalige, partielle Wiederholung: — —, —, — —, — und in anderer Konfiguration. Hier bleiben zwei Einzeltakte sozusagen als rhythmische Reste übrig.

Der iambische Sechsfüssler kann also zerlegt werden:

1. in zwei Tripeltakte,
2. in drei Doppeltakte,
3. in zwei Doppeltakte und zwei Einzeltakte.

Andere Möglichkeiten ohne Aufgabe der rhythmischen Verseinteilung gibt es nicht[1]).

Die erste Art hat eine Pause in der Versmitte, der Rhythmus erfordert das Fehlen anderer Pausen. Die zweite Art hat zwei Pausen, hinter dem zweiten und dem vierten Takt. Sie repräsentiert den eigentlichen Trimeter. Bei der dritten Art sind drei Pausen notwendig. Eine von ihnen muss in der Mitte stehen. Alle feineren Merkmale werden bei den einzelnen rhythmischen Formen eingehender zu besprechen sein.

---

1) Alle sechsfüssigen Verse sind also nachahmend. Symmetrische Arten in Zitelmanns Sinne (a. a. O., p. 23 f.), — bei denen übrigens zweifelhaft scheint, ob eine Symmetrie, die sich doch auf räumliche und nicht auf zeitliche Ordnungskomplexe bezieht, wirklich gehört wird, — könnten nur so aussehen: — | — — — — | —, wobei die vier Hebungen des Mittelgliedes entweder alle gleich starktreffig oder gleich schwachtreffig sein müssten. Natürlich wäre dann keine rhythmische Gliederung vorhanden. Diese könnte nur entstehen durch rhythmische Gliederung des vierhebigen Stückes in sich, und das ist wiederum nur möglich durch wiederholende oder umkehrende Nachahmung, sodass wir den dritten Fall bekommen: zwei Einzeltakte und zwei Doppeltakte. Will man von symmetrischen Versen überhaupt reden, so leuchtet es jetzt schon ein, dass diese Fälle der Gliederung bei unserem Verse in zahlreichen Typen vertreten sind.

Digitized by Google

3. Beschreibung und Benennung der rhythmischen Einheiten.

Die Treffabstufung der Hebungen führt zahlreiche Unterarten des Doppel- und Tripeltaktes ein. Folgende Möglichkeiten sind vorhanden und zu benennen. Der Doppeltakt kann zwei Gestalten annehmen: _ ´ und ´ _, also gleichsam als Jambus oder Trochäus im höheren Sinne angesehen werden. Zitelmann nennt das einfach aufsteigenden und absteigenden Rhythmus. Da jedoch die Akzentverhältnisse bei den Tripeltakten zahlreiche weitere Kombinationen der einfachsten Arten vom Aufsteigen und Absteigen des Rhythmus herbeiführen, sind diese Bezeichnungen für unsern Fall zu allgemein.

Bei dem Tripeltakt ergeben sich folgende Figuren, je nachdem eine Hebung den Starktreff trägt oder zwei Hebungen starktreffig sind:

_ _ ´, _ ´ _, ´ _ _, _ ´ ´, ´ _ ´, ´ ´ _.

Der Rhythmus hat hier die folgenden Bewegungen:

_ _ ´ er verweilt und steigt,
_ ´ _ er steigt und fällt,
_ _ _ er fällt und verweilt,
_ ´ ´ er steigt und verweilt,
´ _ ´ er fällt und steigt,
´ ´ _ er verweilt und fällt,

wobei es jedesmal klar ist, ob die Abstufung ihren Ausgang von einem starktreffigen oder von einem schwachtreffigen Takt nimmt.

Für diese Arten des Tripeltaktes müssen nun Bezeichnungen gefunden werden. Man könnte vielleicht vorschlagen Muldentakt für ´ _ ´, Berg-, Gipfel-, oder Spitzentakt für _ ´ _ und ähnliche Namen für die anderen Arten. Aber wer würde dabei nicht erinnert an die geschraubten Benennungen der Weisen und Töne der Meistersinger? (Vgl. R. Wagners Darstellung in seinen Meistersingern, I, 2.)

Und erst recht würde sich das Dilemma fühlbar machen, wenn es gälte, für die Kombinationen der Unterarten Bezeichnungen zu erfinden.

Digitized by Google

Deshalb erscheint es besser, vorläufig die althergebrachten, wenn auch oft nichtssagenden und sich ursprünglich auf die Quantität beziehenden Termini der antiken Metrik zu übernehmen und die Formen des Tripeltaktes, natürlich lediglich mit Bezug auf die Treffabstufung der ganzen Takte, zu benennen mit Anapäst für ⏑ ⏑ –́, Amphibrachys für ⏑ –́ ⏑, Daktylus für –́ ⏑ ⏑, Antibacchius für ⏑ –́ –́, Kretikus für –́ ⏑ –́ und Bacchius für –́ –́ ⏑. Dann empfiehlt es sich, auch für die beiden Formen des Doppeltaktes die Namen Jambus und Trochäus anzuwenden.

B) Die einzelnen rhythmischen Formen.

Nach den im letzten Abschnitt zusammengestellten Regeln und Grundlagen des höheren Rhythmus können wir uns nun ohne weiteres der Darstellung der einzelnen Versarten zuwenden.

I. Die Versarten der rhythmischen Zweiteilung.

Die unter diesem Stichworte zu behandelnden Verse bestehen alle aus zwei rhythmischen Gliedern, die sich dem Umfange nach mit den von den Metrikern genannten Halbversen [1]), Hemistichien [2]), Perioden [3]), rhythmischen Reihen [4]) decken.

Die Glieder werden durch eine Pause (Cäsur) in der Versmitte gegeneinander abgegrenzt, wodurch zum Ver-

---

1) Kauffmann, Deutsche Metrik, p. 104; Kaluza, Englische Metrik, p. 183.

2) Viehoff, Der Alexandriner, 9.

3) Paul, Deutsche Metrik, 134.

4) Saran, Deutsche Verslehre, 314.

Digitized by Google

gleichen der beiden Stücke aufgefordert wird. Diese Vergleichung stellt sich als ästhetisch befriedigend heraus, wenn das erste Glied im zweiten nachgeahmt wird, entweder mit Wiederholung oder mit Umkehrung der rhythmischen Bewegung. Da weiter keine Reste übrig bleiben, folgt, dass die Nachahmung eine totale ist. Das heisst aber: beide rhythmische Glieder sind Tripeltakte, die durch keine Nebenpausen auseinandergerissen werden dürfen; sonst ist keine ästhetische Wirkung vorhanden. Da aus diesem Grunde partielle Nachahmung ausgeschlossen ist, ergeben sich als Unterarten tripeltaktige Verse mit wiederholender und solche mit umkehrender Nachahmung.

Was die Versarten der Zweiteilung von denen der Vierteilung unterscheidet, ist, dass bei jenen die ersten drei Takte und die letzten drei Takte Sinneinheiten bilden. Es entstehen also auch rhythmische Einheiten, die auf keinen Fall durch eine Pause hinter dem ersten, zweiten, vierten oder fünften Takt zerrissen werden dürfen [1]). Bei der Vierteilung schliessen sich jedesmal innerhalb der Vershälften zwei Takte durch sprachliche (und rhythmische) Zusammen gehörigkeit einem dritten Takte gegenüber besonders eng zusammen. Übergänge zwischen den beiden Arten gibt es natürlich je nach der verschiedenen Dauer der Nebenpausen.

---

1) Wo zwei starktreffige Hebungen im Tripeltakt nebeneinander stehen, ist nicht etwa anzunehmen, dass sie wie beim fünffüssigen Verse (vgl. Zitelmann, p. 11) durch eine rhythmische Pause getrennt sein müssten gleich zwei „Bergspitzen", die notwendig ein wenn auch noch so enges „Tal" zwischen sich haben. Die zwei Treffe bedeuten vielmehr lediglich eine verstärkte Höhe des Rhythmus. Auch sind sie fast nie einander ganz gleich. Bei wirklich gleicher Stärke der Treffe unterscheiden sie sich durch die verschiedene Höhe der Intonation. Es ist natürlich unmöglich, in jedem Falle die Unterschiede der beiden Treffe so deutlich zu bezeichnen, dass ein zweiter Beobachter damit einverstanden sein müsste. Die Notwendigkeit einer dreistufigen Treffunterscheidung der Hebungen liegt nicht vor, weil ein solches Vorhaben einfach undurchführbar sein würde. Denn solange über derartige Akzenterscheinungen noch keine experimentellen Resultate, etwa von der Art wie in S. Behns oben genanntem Buche, vorliegen, würde die Beurteilung der Verhältnisse im höchsten Grade der subjektiven Willkür des Einzelnen preisgegeben sein.

Digitized by Google

a) Versarten mit zwei Tripeltakten und totaler, wiederholender Nachahmung.

Die Schemata dieser Arten sind:

1. ⏑ ⏑ ´ | ⏑ ⏑ ´ zwei anapästische Tripeltakte.

Sie schauten grimmig aús | nach einer Karawáne[1]).

Freiligrath, Im Herbst v. 28.

2. ⏑ ´ ⏑ | ⏑ ´ ⏑ zwei amphibrachysche Tripeltakte.

Du siehst es aus dem Reime,
Der nun aus Schwéidnitz kommt | und lahme Füsse kriegt.

J. Chr. Günther, Gedichte 7, v. 8.

3. ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ zwei daktylische Tripeltakte.

Auf Wólken wirst du sie | herniedersteigen sehen[1]).

Freiligrath, Fee und Peri, Motto.

4. ⏑ ´ ´ | ⏑ ´ ´ zwei antibacchische Tripeltakte.

Die Erde schläft und rúht, | ich aber wách' und träume.

Günther, Ged. 7, 5.

5. ´ ⏑ ´ | ´ ⏑ ´ zwei Tripeltakte von der Form des Kretikers.

Und wieder ist es Hérbst. | Der Sómmer ist vergángen.

Freiligrath, Im Herbst v. 13.

6. ´ ´ ⏑ | ´ ´ ⏑ zwei Tripeltakte von der Form des Bacchius.

Einhér schon flättern sie | vom kählen Vórgebirge.

Freiligrath, Die verlorene Schlacht, 43.

b) Tripeltaktige Versarten mit totaler, umkehrender Nachahmung.

Die Schemata sind:

7. ⏑ ⏑ ´ | ´ ⏑ ⏑ anapästischer mit daktylischem Tripeltakt.

Ein schlicht und herzig Lied, | wie Hírtenkinder singen.

Freiligrath, D. Waldheiligtum I, 387.

8. ´ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ´ daktylischer mit anapästischem Tripeltakt.

Wo Já der Priester sprach, | da schrieb der andre Néin!

Freiligrath, An Louis B., 50.

---

1) Dieses Beispiel zeigt, dass ohne jede syntaktische Pause der Rhythmus die Pause erfordert.

Digitized by Google

9. — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — antibacchischer und bacchischer Tripeltakt.

Währt denn mein Élend fórt, | *um niemals áufzuhören?*

Goethe, Laune des Verliebten, 330.

10. ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ bacchischer und antibacchischer Tripeltakt.

. . . . *meinen Leib* . . . .,

Dem Nácht und Fínsternis | *die müde Séele schleússt.*

Günther, 7, 10.

11. — ⏑ — | ⏑ — ⏑ amphibrachyscher und kretischer Tripeltakt.

Und ach, ich mérk es erst, | *da jétzo sein Verziehn*
Mir schauert durch die Brust.

Freiligrath, Herbst, 17.

12. ⏑ — ⏑ | — ⏑ — kretischer und amphibrachyscher Tripeltakt.

Bald séh ich was von dír, | *was mich zu trôsten sucht.*

Günther, 7, 20.

Parallelismus der rhythmischen Struktur ohne gleichzeitige innere Symmetrie im Einzelglied ist vorhanden bei den Typen 1, 3, 4, 6; 2 und 5 sind gleichzeitig parallel und im Glied symmetrisch gebaut. Symmetrie der beiden Glieder ohne Parallelismus findet sich bei 7, 8, 9, 10. Bei 11 und 12 sind die einzelnen rhythmischen Glieder symmetrisch und zueinander konträr; Parallelismus fehlt. Alle Arten 1 bis 12 haben eine rhythmische Pause hinter dem dritten Takt. Die Versarten 1, 2, 3, 7, 8 sind zweitreffig, 11 und 12 dreitreffig, 4, 5, 6, 9, 10 viertreffig.

II. Die Versarten der rhythmischen Dreiteilung.

Eine zweite, grosse Gruppe von Arten des höheren Rhythmus sechstaktiger Verse lässt sich entwickeln, wenn man statt des Tripeltaktes den Doppeltakt zur Einheit der rhythmischen Gliederung macht, wodurch die rhythmische Dreiteilung entsteht. Da diese Verse nichts weiter enthalten, als drei in sich einheitliche Doppeltakte, die sich wiederum durch das Prinzip der wiederholenden und umkehrenden Nachahmung zu einem grösseren Ganzen, dem einheitlichen Verse, rhythmisch verbinden, können keine sog. Reste des höheren Rhyth-

Digitized by Google

mus übrig bleiben. Die Nachahmung ist also bei vollkommener Rhythmisierung wieder eine totale.

Die Treffabstufung macht aus den Doppeltakten entweder Jamben oder Trochäen höherer Art. Die Verse haben zwei rhythmische Pausen hinter dem zweiten und vierten Takt. Diese Pausen können jedoch an Dauer verschieden sein. Damit ist ausgesprochen der Unterschied der bloss formalen, rhythmischen Pause, von der rhythmischen und zugleich logischen Pause. Rhythmisch sind beide Arten der Pause notwendig. Je nach der Qualität der Pausen entstehen also a) Versarten mit zwei formalen, d. h. nur vom Rhythmus, nicht vom Sinn geforderten Pausen, b) Versarten, die eine formale und eine logische Pause haben, und endlich c) Versarten, bei denen beide Pausen zugleich rhythmisch und logisch sind. Die letzteren sind mit denen, die unter a) genannt wurden, prinzipiell, d. h. vom rhythmischen Standpunkt aus, gleichwertig und können daher als besondere Fälle derselben angesehen werden [1]).

a) Versarten der rhythmischen Dreiteilung mit gleichwertigen Pausen.

Es gibt hier nur zwei Arten zu erwähnen. Bei der ersten sind die Doppeltakte iambisch, bei der zweiten trochäisch abgestuft. Beide Arten charakterisieren sich also durch totale und zugleich wiederholende Nachahmung. Bei allen doppeltaktigen Versen ausser denen mit zwei logischen Pausen ist der Antagonismus besonders stark vertreten, d. h. die rhythmischen Glieder und die syntaktischen Gruppen durchbrechen einander fortwährend, oder mit anderen Worten, es besteht ein Widerstreit zwischen dem logischen Sinn und der rhythmischen Teilung.

1) Diese zweite, grosse Gruppe behandelt den historischen, iambischen Trimeter oder Senar. Er ist natürlich ebensogut wie der historische Alexandriner im engeren Sinne Gegenstand unserer Untersuchung, denn das prinzipielle Rhythmensystem stört sich nicht an der historischen Entwicklung einer Versart. Diese Entwicklung hat übrigens in neuerer Zeit den Begriff des Alexandriners dahin erweitert, dass nun der Trimeter dazugerechnet wird. Vgl. den 2. Teil für den englischen Alexandriner, und für den französischen („romantischen Trimeter" seit Victor Hugo) Vandaele, a. a. O.

Digitized by Google

1. Die Pausen sind rein formal.

Die Schemata sind:

13.[1]) ⏑ ´ | ⏑ ´ | ⏑ ´ alle drei Doppeltakte haben aufsteigenden Rhythmus.

Erschlagene Krieger | starr am Bóden | sah ich líegen.

Freiligrath, Im Herbst, 38.

14. ´ ⏑ | ´ ⏑ | ´ ⏑ alle drei Doppeltakte sind trochäisch.

Und Éngelscharen | sieht er da | im Hímmelsglanz.

(Konstruiertes Beispiel.)

2. Die Pausen sind zugleich logisch u. rhythmisch.

Am besten folgen hier gleich die auf S. 20 unter c) genannten Verse, da sie rhythmisch nur eine Abart derer dort mit a) bezeichneten darstellen, d. h. sie bieten rhythmisch nichts Neues. Beide Pausen sind also Sinnespausen, die mit den vom Rhythmus geforderten Pausen zusammenfallen; rhythmischer Antagonismus ist somit völlig ausgeschlossen[2]).

13a. ⏑ ´ || ⏑ ´ || ⏑ ´ alle drei Doppeltakte sind iambisch.

Zeigt sich das Kind, || so zeigt die Lúst sich; || so verbittert

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, v. 10.

14a. ´ ⏑ || ´ ⏑ || ´ ⏑ alle Doppeltakte haben absteigenden Rhythmus.

Des palatinischen Apollo Tempelweih'
Besínge, Lied; || doch dú, o Muse, || gnädig sei.

Stowasser, Römerlyrik, p. 179, v. 1 v. u.

b) Versarten der rhythmischen Dreiteilung mit einer formalen und einer logischen Pause.

Die Nachahmung der rhythmischen Bewegung ist wieder eine totale in dem Sinne, dass keine rhythmischen Reste bleiben. Zu unterscheiden ist also lediglich nach dem Ge-

---

1) Zur Vereinfachung und besseren Übersicht versehe ich die Typen mit durchgehenden Zahlen.

2) Ich teile die Versarten der Dreiteilung also ein: a) in solche von gleichmässiger Dreiteilung und b) in solche von ungleichmässiger Dreiteilung, wobei die Komplikation durch den Charakter der rhythmischen Pausen — ob rein formal oder logisch — bedingt ist.

Digitized by Google

sichtspunkt der wiederholenden und umkehrenden Nachahmung. Formale Pause und logische Pause können natürlich in allen Fällen ihre Stellen miteinander vertauschen. Ich bezeichne die formale Pause mit einem einfachen, die logische Pause mit einem doppelten Strich. Der durch die logische Pause abgetrennte Doppeltakt hat eine grössere Selbständigkeit als die beiden anderen Doppeltakte. Er steht ihnen entweder als Thema voran oder folgt ihnen als Bekräftigung.

1. Verse mit wiederholender Nachahmung.

Die Schemata sind:

15. ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – alle Doppeltakte sind iambisch, der selbständige steht voran.

Geh, es ist Tóllheit! || Denn es schmückt | mit Rot und Wéiss

Stowasser, Griechenlyrik, p. 276. Nr. 21. v. 5.

16. ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – alle Doppeltakte sind iambisch, der selbständige steht am Ende.

Ich sah sie rüsten | sich zum Kámpf; || ich sah sie ringen.

Freiligrath, Im Herbst, 44.

17. – ⏑ || – ⏑ | – ⏑ alle Doppeltakte sind trochäisch, der selbständige geht voran.

Mein Tódesbruder, || kómm und lass uns | Freúnde sein [1]).

Rückert, Angereihte Perlen.

18. – ⏑ | – ⏑ || – ⏑ alle Doppeltakte sind trochäisch, der selbständige steht am Ende.

Die Léidenschaft | bringt Léid dir noch. || O, ácht' auf mich.

(Konstruiertes Beispiel.)

2. Verse mit umkehrender Nachahmung.

Die Nachahmung ist hier auch eine totale, aber sie ändert ihre Richtung in den drei Doppeltakten. In zweien wiederholt sie sich, in dem dritten kehrt sie sich um. Nun ist aber damit noch nicht gesagt, dass der umkehrende Doppeltakt den beiden parallelen Doppeltakten gegenüber ein grösseres Mass von Selbständigkeit besitze. Dies hängt vielmehr wieder lediglich von der Stellung der logischen Pause bzw. der stärkeren Pause ab, denn die logische Pause

---

1) Bei diesem Verse ist der Antagonismus in den beiden näher zusammengehörigen Doppeltakten besonders deutlich ausgeprägt. Die Verse der ungleichmässigen Dreiteilung fügen sich im ganzen überhaupt schlecht dem Schema.

Digitized by Google

gilt rhythmisch nur als eine Verstärkung der formalen Pause.

Die logische Pause kann den einen Doppeltakt so abtrennen, dass die Nachahmung in den beiden anderen sowohl wiederholend als umkehrend ist, dass dabei aber die Nachahmung im ganzen umkehrend bleibt. Als rhythmisch zunächst zusammengehörend empfindet man unter allen Umständen die beiden Doppeltakte, die nur eine formale Pause voneinander trennt.

Der selbständige Doppeltakt kann ihnen vom Standpunkt der Verseinheit aus nur angeschmolzen sein, und zwar am Versanfang oder am Versende.

Hieraus entwickeln sich folgende Arten:

19. — ⏑ – || ⏑ — | ⏑ — Der selbständige Doppeltakt geht voran und ist iambisch. Die Bewegung in den beiden anderen wiederholt sich, und zwar ist sie absteigend.

Die Strassen fúrchen, || *die Márktplätze* | *Feúerkreise.*

Freiligrath, Tiger und Wärter, 41.

20. — ⏑ – || ⏑ — | — ⏑ – Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die andern mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Rein
Ist noch dein Hérz. || *Noch teílst du nicht* | *der Grossen Mángel!*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 34.

21. — ⏑ – || — ⏑ – | ⏑ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Ich habe Städte, || *gross und hérrlich* | *ánzuschauen.*

Freiligrath, Fee und Peri, 88.

22. ⏑ — – || — ⏑ – | — ⏑ – Der selbständige Doppeltakt geht voran, ist aber trochäisch. Die anderen Doppeltakte haben aufsteigenden Rhythmus.

Des Wáldes strahlt, || *dann jauchzt erwácht ihm* | *das Geschmétter.*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 23.

23. ⏑ — – || — ⏑ – | ⏑ — Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Und stössen mich. || *O Gott! gib ácht,* | *sie fólgen dir.*

Günther, 41, 36.

Digitized by Google

24. ˘ – || ˘ – | – ˘ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, in den andern ab- und aufsteigender Rhythmus.

Nein, álles auch, || *was frêch in ihr* | *entweihtes Érz*

Freiligrath, An Louis B., 185.

In den folgenden sechs Arten steht die logische Pause hinter dem vierten Takt, der selbständige Doppeltakt folgt also den beiden anderen.

25. ˘ – | ˘ – || – ˘ Der selbständige Doppeltakt ist iambisch, die beiden übrigen haben absteigenden Rhythmus.

Der Wángen Falten | *glátt zu machen* || *geht nicht án.*

Stowasser, Griechenlyrik, 276, 2.

26. ˘ – | – ˘ || – ˘ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die übrigen mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Die Pickelhaube | *trug sein Haúpt,* || *wenn du's nicht weisst.*

Stowasser, Römerlyrik, 313.

27. – ˘ | ˘ – || – ˘ Der selbständige Doppeltakt wie vorher, in den andern auf- und absteigender Rhythmus.

Aus seiner Tiefe | *stréckt es sie,* || *wie blut'ge Krállen.*

Freiligrath, Schiffbruch, 8.

28. – ˘ | – ˘ || ˘ – Der selbständige Doppeltakt ist trochäisch, die anderen haben aufsteigenden Rhythmus.

Da hört man klágend | *durch das Róhr* || *die Wélle rinnen.*

Freiligrath, Sobald das Kind sich zeigt, 20.

29. – ˘ | ˘ – || ˘ – Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die andern mit auf- und absteigendem Rhythmus.

Horch wie es tönt | *im Wáldesgrund:* || *ein Hírtenlied!*

(Konstruiertes Beispiel.)

30. ˘ – | – ˘ || ˘ – Der selbständige Doppeltakt wie vorher, die anderen mit ab- und aufsteigendem Rhythmus.

Auch nénn' mich | *meine Frau nicht hárt.* || *So bráv an mir Sie war. . . .*

Stowasser, Römerlyrik 358, Nr. 5 v. 11.

Alle Versarten von 13 bis 30 sind dreitreffig und haben zwei rhythmische Pausen. Parallelismus der rhythmischen Struktur ist vorhanden bei den Typen 13 bis 18. Bei den

Digitized by Google

übrigen (von 19 bis 30) ist der Parallelismus bzw. die Symmetrie nur teilweise vorhanden. Einen selbständigen Doppelvortakt haben 15, 17, 19 bis 24; einen selbständigen Doppelnachtakt 16, 18, 25 bis 30 [1]).

III. Die Versarten der rhythmischen Vierteilung.
(Die komplizierte Zweiteilung.)

Bei allen bis jetzt behandelten Versen mit vollkommener Rhythmisierung war die rhythmische Nachahmung eine totale; sie ging restlos im Verse auf. Es handelt sich um die Nachahmung der rhythmischen Bewegung, des Auf- bzw. Absteigens des Rhythmus innerhalb der rhythmischen Versglieder. Soll eine solche Bewegung überhaupt stattfinden, so gehören dazu Versstücke mit mindestens zwei Hebungen, die wir Doppeltakte genannt haben. Ein Einzeltakt hat keine Bewegung in unserem Sinne, also im Sinne des höheren Rhythmus. Nun ist es sehr wohl möglich, dass die Nachahmung nur teilweise vollendet wird, m. a. W., dass die rhythmische Bewegung hier und da einfach aufhört, und dass doch Gliederungen entstehen, die ästhetisch befriedigen [2]). Die sprachliche Bewegung hat also in diesen Fällen Ruhepunkte, die aber so verteilt sein müssen, dass man wiederum eine Art von Nachahmung eben dieser Ruhepunkte empfinden kann. Wann ein solcher Fall eintreten kann, wurde oben (S. 17, unterer Abschnitt) schon angedeutet, nämlich, wenn beide Vershälften durch so verteilte Pausen belebt werden, dass im ganzen die Gliederung des Verses die Schönheit bewahrt. Es kann sich nur um je eine Pause in den Halbversen handeln, sonst ist keine rhythmische Bewegung höherer Art möglich. Der ganze Vers hat also drei Pausen, die entweder alle gleich sein können an Dauer;

1) Aus den unter a) angeführten Arten lassen sich durch Einsetzung der Mittelpause, also Spaltung des mittleren Doppeltaktes, einige Fälle der nächsten, dritten Gruppe von Versarten ableiten, die dann natürlich nicht zu den unvollkommenen Versen zu zählen sind. Man kann also die betreffenden Fälle nach Belieben als Komplikationen der Dreiteilung oder, wie ich es tue der leichteren systematischen Anordnung wegen, der Zweiteilung auffassen.

2) Vgl. die oben S. 13 zitierte Stelle aus Meumann, Psychologie und Ästhetik des R., pag. 412.

Digitized by Google

oder von denen zwei gleichlange der dritten, die kürzer oder länger ist als jene, gegenübergestellt werden können. In jedem Falle entstehen zwei Einzeltakte und zwei Doppeltakte. Es hängt von dem Charakter und der Verteilung der Pausen ab, ob die Doppeltakte zusammengehören oder nicht, ob sie also zu dem dritten Takt des Hemistichs, dem Einzeltakt gehören. Natürlich fordert der höhere Rhythmus in allen Fällen unbedingte Bezugnahme der Doppeltakte aufeinander, die Empfindung der Nachahmung der rhythmischen Bewegung des einen Doppeltaktes in dem zweiten. Dadurch wird erst die Einheit des Verses gewahrt. Die Bezeichnung als Versarten der „komplizierten" Zweiteilung ist ohne weiteres klar. Zitelmann (a. a. O., p. 11) unterscheidet den selbständigen von dem unselbständigen Einzeltakt. Diese Unterscheidung würde uns zu weit führen, scheint auch für unseren Vers ziemlich gleichgültig. Denn letzten Endes handelt es sich doch nur darum (auch beim fünffüssigen Jambus), ob die beiden Doppeltakte als solche empfunden und aufeinander rhythmisch bezogen werden, wobei es dann wenig ausmacht, von welcher Dauer die Pause ist, die den dritten Takt des Halbverses von dem Doppeltakt trennt, m. a. W. wie gross oder gering die Selbständigkeit des Einzeltaktes ist.

Die rhythmische Selbständigkeit ist unter allen Umständen vorhanden, der Grad der syntaktischen Selbständigkeit kann darüber vernachlässigt werden; bzw. man kann einen etwaigen Konflikt zwischen beiden Faktoren wieder als Antagonismus auffassen.

Die Versarten dieser Gruppe sind, wie auseinandergesetzt, partiell nachahmend. Wir teilen sie ein nach dem Charakter und der Stellung der Pausen.

a) Vierteilige Verse mit Überwiegen der Mittelpause über die Hemistichpausen.

In den folgenden Beispielen bezeichnet | nicht, wie früher, eine formale Pause, sondern ebenso wie || eine logische, obwohl schwächere.

1. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte und die Stellung der Ruhepunkte (Einzeltakte) wiederholen sich:

Digitized by Google

31. ⏑ | — ⏑ || ⏑ | — ⏑ Aufsteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Vortakte.

Du liebst mich, | *und du gehst?* || *Ich geh,* | *weil ich dich liebe.*

Goethe, Die Mitschuldigen v. 487.

32. ⏑ | ⏑ — || ⏑ | ⏑ — Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Ein Sárg— | *was zitterst du?* || *sei stárk* | *und fólge mir!*

Freiligrath, Henry 5.

33. — ⏑ | ⏑ || — ⏑ | ⏑ Aufsteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Nachtakte.

Now God forbid! | *A Thief!* || *and of worst thieves,* | *the chief.*

Sidney, Astr. 5. Song, 56.

34. ⏑ — | ⏑ || ⏑ — | ⏑ Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Trícot fines down | *if fát,* || *pádding plumps up* | *if léan.*

Browning, Fif. III.

2. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte und die Stellung der Ruhepunkte kehren sich um:

35. ⏑ | — ⏑ || ⏑ — | ⏑ Auf- und absteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Vortakt und Nachtakt.

Doch nein, | *es ist ein Kahn!* || *und in ihm schläft,* | *o Lust!*

Freiligrath, Moses auf dem Nil 28.

36. ⏑ | ⏑ — || — ⏑ | ⏑ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Man sagt ihm, | *sing mir doch!* || *Er wird bestürzt* | *und schweigt.*

Goethe, Laune d. Verl. 421.

37. — ⏑ | ⏑ || ⏑ | ⏑ — Auf- und absteigender Rhythmus, die Einzeltakte stellen sich dar als Nachtakt und Vortakt.

Wer mag es sein? | *wer ist's?* || *Hier kömmt er!* | *Stráfet ihn!*

Lessing, Henzi 446, verändert.

38. ⏑ — | ⏑ || ⏑ | — ⏑ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Auf wachte der | *und ging.* || *Doch plötzlich* — | *was geschah?*

Stowasser, Griechenlyrik, 267.

3. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte wiederholt sich, die Stellung der Ruhepunkte kehrt sich um:

39. ⏑ | — ⏑ || — ⏑ | ⏑ Aufsteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Vortakt und Nachtakt.

Von Gläse, | *wenn sie seufzt,* || *und wenn sie trötzt,* | *von Erz!*

Freiligrath, An Louis B. 218.

Digitized by Google

40. ⏑ | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

So grüss', | Ägýptenland, || den Strählenden, | sein Kömmen!

Freiligrath, Klänge des Memnon II. 31, verändert.

41. – ⏑ | ⏑ || ⏑ | – ⏑ Aufsteigender Rhythmus, die Einzeltakte fungieren als Nach- und Vortakt.

Auf euer Wôhl, | ihr Hérrn! || Es scheint wohl, | dass der Kälte

Freiligrath, In der Nordsee 7.

42. ⏑ – | ⏑ || ⏑ | ⏑ – Absteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Medína drauf, | die Städt, || die stárrend, | húndert spitze Türm' . . . .

Freiligrath, Fee nnd Peri 95.

4. Die rhythmische Bewegung der Doppeltakte kehrt sich um, die Stellung der Ruhepunkte wiederholt sich:

43. ⏑ | – ⏑ || ⏑ | ⏑ – Auf- und absteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Vortakte.

Geschwind! | Es dreht am Schlóss! — || Behût'! | mein Schwiegervater!

Goethe, Die Mitschuldigen 376.

44. ⏑ | ⏑ – || ⏑ | – ⏑ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Du Schícksal, | trénntest uns, || und ách! | für meine Sûnden

(Ebda. 415.)

45. – ⏑ | ⏑ || ⏑ – | ⏑ Auf- und absteigender Rhythmus, beide Einzeltakte sind Nachtakte.

Und Aphrodíte, | síeh, || die sílberfüss'ge, | náhm

Stowasser, Griechenlyrik 96.

46. ⏑ – | ⏑ || – ⏑ | ⏑ Ab- und aufsteigender Rhythmus, Einzeltakte wie vorher.

Dem Írrlicht ähnlich, | dás, || wie es entstéht, | verglûht.

Freiligrath, Der Rufer an der Rhone 6.

b) Vierteilige Verse mit Überwiegen der Hemistichpausen über die Mittelpause.

In den eben behandelten Versen empfindet man vor allen Dingen eine rhythmische Zweiteilung, die dadurch kompliziert ist, dass sich in jedem Hemistich eine Bewegung des Rhythmus und ein Ruhepunkt des Rhythmus wahr-

Digitized by Google

nehmbar machen. Diese Verse erhalten dadurch ihre rhythmische Einheit, dass sowohl Bewegung als Ruhepunkt des Rhythmus des ersten Hemistichs im zweiten entweder in wiederholender oder in umkehrender Weise nachgeahmt werden. Vom Standpunkt der rhythmischen Bewegung im engeren Sinne, d. h. unter Ausschluss der rhythmischen Ruhepunkte, sind diese Verse partiell nachahmend; vom Standpunkt der rhythmischen Bewegung im weiteren Sinne, unter Einschluss der Ruhepunkte also, sind sie total nachahmend.

In den nun noch zu besprechenden Versen bilden die beiden Doppeltakte eine solch enge Einheit, dass ein viertaktiges Versstück entsteht, welches schön gegliederte Bewegung des Rhythmus enthält und am Anfang und Ende je durch einen Versteil ohne rhythmische Bewegung eingerahmt wird.

Schema: —||— — — —||—.

Man könnte weiter an das Schema — — || — | — || — — denken. Dies besteht aber in Wirklichkeit nicht zu Recht, denn entweder schliessen sich Takt drei und Takt vier, die beiden Ruhepunkte, da sie doch nebeneinander stehen, zu einer grösseren Ruhephase zusammen, dann bekommen wir drei Doppeltakte mit oder ohne Treffabstufung des mittleren; oder sie bleiben Einzelruhepunkte für das Vorhergehende bzw. Nachfolgende, dann erhalten wir eine schon dagewesene Art von dem allgemeinen Schema — —|—||—|— —.

Es bleiben also nur Verse mit langer (logischer) Pause hinter dem ersten und fünften Takt und mit kurzer (formaler) Pause hinter Takt drei.

Das gibt folgende Arten:

47. ´ – || – ´ – | – ´ – || ´ – Aufsteigender Rhythmus in beiden Doppeltakten.

Die Hórte, || *die man einst* | *in dich versénkt,* || *die Trúhn*

Freiligrath, An das Meer 20.

48. ´ – || ´ – – | ´ – – || ´ – Absteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

Von Wúndern; || *ist nicht auch* | *die Pérl',* *o Meer,* || *dein Kind?*

Freiligrath, ebda. v. 11.

49. ´ – || – ´ – | ´ – – || ´ – Auf- und absteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

Ihr tóbt ja, || *dass das Haús* | *den Einsturz droht!* || *So schállte*

Freiligrath, In der Nordsee 37.

Digitized by Google

50. ⏑ – || ⏑ – | – ⏑ || ⏑ – Ab- und aufsteigender Rhythmus in den Doppeltakten.

O kómm! || geréttet sei | die holde Júngfrau, || die

Freiligrath, Fee und Peri 120.

Die beiden letzten Arten sind symmetrisch und etwa zu vergleichen mit den beiden symmetrischen Formen des fünffüssigen Verses bei Zitelmann (pag. 23).

Alle Versarten der rhythmischen Vierteilung haben drei Pausen und vier Treffe. Parallelismus ohne Symmetrie findet sich bei den Typen 31 bis 34, Parallelismus und Symmetrie zu gleicher Zeit bei keiner Art, Symmetrie ohne Parallelismus bei den Typen 35 bis 38, 49, 50.

Tabelle der vollkommenen Versformen.

In der folgenden Tabelle sind alle Schemata der Versarten mit vollkommener Rhythmisierung, die sich aus dem iambischen Sechsfüssler durch die Hülfsmittel der Betonung (Hebungsabstufung) und Pause ableiten lassen, zusammengestellt.

A) Rhythmische Zweiteilung.

1. – – ⏑ | – – ⏑
2. – ⏑ – | – ⏑ –
3. ⏑ – – | ⏑ – –
4. – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
5. ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
6. ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
7. – – ⏑ | ⏑ – –
8. ⏑ – – | – – ⏑
9. – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ –
10. ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑
11. – ⏑ – | ⏑ – ⏑
12. ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

1 bis 12 mit totaler Nachahmung.

1 bis 6 mit wiederholender, 7 bis 12 mit umkehrender Nachahmung.

Parallel in ihren rhythmischen Gliedern ohne gleichzeitige Symmetrie sind 1, 3, 4, 6.

Digitized by Google

Symmetrisch und parallel sind 2, 5. Weder symmetrisch noch parallel, sondern in ihren Gliedern einfach konträr sind 11, 12.

Alle haben eine Pause.

Zweitreffig sind 1 bis 3, 7, 8; dreitreffig 11, 12; viertreffig 4 bis 6, 9, 10.

B) Rhythmische Dreiteilung.

13. — ´ | — ´ | — ´
13a. — ´ || — ´ || — ´
14. ´ — | ´ — | ´ —
14a. ´ — || ´ — || ´ —
15. — ´ || — ´ | — ´
16. — ´ | — ´ || — ´
17. ´ — || ´ — | ´ —
18. ´ — | ´ — || ´ —
19. — ´ || ´ — | ´ —
20. — ´ || ´ — | — ´
21. — ´ || — ´ | ´ —
22. ´ — || — ´ | — ´
23. ´ — || — ´ | ´ —
24. ´ — || ´ — | — ´
25. ´ — | ´ — || — ´
26. ´ — | — ´ || — ´
27. — ´ | ´ — || — ´
28. — ´ | — ´ || ´ —
29. — ´ | ´ — || ´ —
30. ´ — | — ´ || ´ —

13 bis 30 mit totaler Nachahmung, alle sind dreitreffig.

13, 14 haben zwei rhythmisch gleichwertige Pausen, 15 bis 30 haben zwei rhythmisch ungleichwertige Pausen (eine formale Pause und eine logische Pause).

15, 17, 19 bis 24 mit Doppelvortakt; 16, 18, 25 bis 30 mit Doppelnachtakt.

Wiederholende Nachahmung bei 13 bis 18, umkehrende bei 19 bis 30.

Digitized by Google

C) Rhythmische Vierteilung.

31. ´ | — ´ || ´ | — ´
32. ´ | ´ — || ´ | ´ —
33. — ´ | ´ || — ´ | ´
34. ´ — | ´ || ´ — | ´
35. ´ | — ´ || ´ — | ´
36. ´ | ´ — || — ´ | ´
37. — ´ | ´ || ´ | ´ —
38. ´ — | ´ || ´ | — ´
39. ´ | — ´ || — ´ | ´
40. ´ | ´ — || ´ — | ´
41. — ´ | ´ || ´ | — ´
42. ´ — | ´ || ´ | ´ —
43. ´ | — ´ || ´ | ´ —
44. ´ | ´ — || ´ | — ´
45. — ´ | ´ || ´ — | ´
46. ´ — | ´ || — ´ | ´
47. ´ || — ´ | — ´ || ´
48. ´ || ´ — | ´ — || ´
49. ´ || — ´ | ´ — || ´
50. ´ || ´ — | — ´ || ´

31 bis 50 haben je drei rhythmische Pausen, von denen zwei gleichwertig sind.

Alle sind viertreffig. Die Nachahmung der Bewegung ist eine partielle, und zwar wiederholend bei 31 bis 34, 39 bis 42, 47, 48; umkehrend bei 35 bis 38, 43 bis 46, 49, 50.

Zwei Vortakte haben 31, 32, 43, 44; zwei Nachtakte 33, 34, 45, 46. Einen ersten Vortakt und einen zweiten Nachtakt haben 35, 36, 39, 40, 47 bis 50. Einen ersten Nachtakt und einen zweiten Vortakt haben 37, 38, 41, 42.

Symmetrisch sind 35 bis 38, 49, 50.

Parallel ohne Symmetrie sind 31 bis 34.

Digitized by Google

IV. Rhythmisch unvollkommene Verse.

Die beschriebenen fünfzig Versarten des iambischen Sechsfüsslers sind solche von vollkommener Rhythmisierung, denn sie verwenden beide Mittel der rhythmischen Gliederung, die Betonung und die Pause, in der richtigen Weise. Wo sich diese Hilfsmittel also falsch angewendet finden, können wir von minder vollkommenen oder unvollkommenen Versen reden. Und zwar lassen sich auch hier wieder alle Arten vorausbestimmen. Die Unterscheidung ergibt sich, je nachdem die Fehlerquelle in dem einen oder dem anderen rhythmischen Hilfsmittel, oder in beiden zugleich liegt. Daraus entsteht aber durch Kombination und Variation eine solche Menge unvollkommener Versarten, dass man von einer vollständigen Zusammenstellung und Beschreibung derselben Abstand nehmen kann, zumal in jedem Falle leicht zu entscheiden ist, warum ein Vers keine rhythmische Gliederung hat. „Rhythmisch unvollkommen ist ein Vers, wenn seine Sinngliederung eine rhythmische Gliederung über haupt nicht zulässt" (Zitelmann p. 11). Genauer: „Rhythmisch unvollkommen oder fehlerhaft ist ein Vers, wenn seine gedankliche Gliederung eine rhythmisch vollkommene oder fehlerlose Gliederung nicht zulässt", oder „wenn ein Widerspruch zwischen der gedanklich notwendigen und der rhythmisch geforderten Gliederung vorliegt" (ebda., p. 29).

Es handelt sich selbstverständlich nur um metrisch fehlerlose Verse.

Demnach gibt es zwei Gruppen solcher unvollkommener Verse. Bei der ersten fehlt die rhythmisch notwendige Betonung, bei der zweiten die rhythmisch notwendige Pause. Bei der ersten Gruppe können aber auch mehr Treffe vorhanden sein, als dem Rhythmus erträglich ist, und bei der zweiten Gruppe können durch die Sinngliederung mehr Pausen eintreten, als die rhythmische Gliederung zulässt. Beide Gruppen können sich ferner miteinander mischen. Natürlich haben alle rhythmischen Fehler möglicherweise ästhetische Berechtigung. (Vgl. die rhythmische Analyse der englischen Alexandrinerdichtungen im 2. Teile.)

Welchen vollkommenen Typus man einem unvollkommenen Verse als seiner schöneren Form zugrunde legen

Digitized by Google

will, ist oft nicht ohne weiteres deutlich. Dadurch, dass man Fehler in verschiedene Arten vollkommener Verse einführt, kann man sehr wohl auf gleiche Arten unvollkommener Verse hinauskommen. Umgekehrt lässt sich oft ein unvollkommener Vers auf verschiedene vollkommene Typen zurückführen. Die Entscheidung ist wohl nicht immer ohne subjektive Willkür möglich; den Ausschlag geben jedoch in jedem Falle die syntaktische Konstellation und die Möglichkeit, aus den fehlerfreien Stellen eines Verses auf den ihm zugrunde liegenden vollkommenen Typus schliessen zu können. Auch aus diesem Grunde muss auf eine vollständige Darstellung der unvollkommenen Versarten verzichtet werden.

Im Folgenden soll nur von den unvollkommenen Versen der rhythmischen Zweiteilung ausführlicher die Rede sein, weil sie am häufigsten vorkommen und das meiste ästhetische Interesse in Anspruch nehmen (vgl. darüber den 2. Teil). Für diejenigen der Drei- und Vierteilung mögen einige Hinweise genügen.

a) Unvollkommene Versarten der rhythmischen Zweiteilung.

1. Fehler der Betonung.

Alle anderen Arten der Kombination zweier in sich einheitlicher Tripeltakte als die zwölf angegebenen sind rhythmisch unvollkommen. Das rhythmische Wohlgefühl, das durch die Schönheit des rhythmischen Parallelismus und der rhythmischen Symmetrie hervorgerufen wird, erleidet durch Trübungen eben dieser Faktoren eine mehr oder minder schwerwiegende Einbusse. Der Grund dafür, wie leicht einzusehen ist, liegt darin, dass die Nachahmung des ersten rhythmischen Gliedes im zweiten Gliede nur unvollständig wiederholend bzw. umkehrend ist.

Da der einheitliche Tripeltakt für sich sechs verschiedene Gestalten annehmen kann und die Fehlerquelle sowohl im ersten und im zweiten Tripeltakt, als auch in beiden zugleich enthalten sein kann, so gibt das 24 mögliche Fälle.

Digitized by Google

Die Verse, bei denen im Tripeltakt überhaupt keine rhythmische Bewegung stattfindet, also bei drei gleich starktreffigen Hebungen des Hemistichs, übergehe ich, weil sie keine praktische und ästhetische Bedeutung haben.

Am leichtesten ist der Fehler, wenn sich diejenigen Formen des Tripeltaktes miteinander kombinieren, die am ähnlichsten gebaut sind, also wenn sich mit teilweiser oder unvollständiger, wiederholender Nachahmung verbinden der Anapäst mit dem Antibacchius, der Daktylus mit dem Bacchius; und mit umkehrender Nachahmung der Anapäst mit dem Bacchius und der Daktylus mit dem Antibacchius. Denn für den rhythmischen Eindruck gröberer Art entscheidet allein, ob der Rhythmus steigt oder fällt. Der Fehler besteht also in dem Verweilen des Rhythmus in der Höhe oder Tiefe; oder, von der anderen Seite aus betrachtet, in dem voreiligen und dem verspäteten Steigen bzw. Fallen des Rhythmus. Die Schemata der hier zunächst genannten, fehlerhaften Kombinationen sind:

51.*[1]) ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – anapästischer und antibacchischer Tripeltakt. Es ist die unvollkommene Form des Typus 1 oder 4, je nachdem man den zweiten oder den ersten Tripeltakt als mit dem Fehler behaftet ansehen will.

Bei dem ein erstes Já | mich an dein Hérze bánd.

Günther, Ged. 7, 32.

52.* – ⏑ – | ⏑ ⏑ – umgekehrt wie vorher.

Schritt mit des Ménschen Sôhn | in einer Karawáne.

(Konstruiertes Beispiel.)

53.* ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ daktylischer und bacchischer Tripeltakt.

Vgl. die vollkommenen Typen 3 und 6.

Hier war es, wo sie mich | mit Klée und Quéndel warf.

Günther, 2, 9.

54.* – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ umgekehrt wie vorher.

Den Sâbel schmieden sah, | verstéht die Rede nicht.

Freiligrath, Diwan der Ereignisse 47.

51* bis 54* kann man als nachahmende Verse mit unvollkommener Wiederholung bezeichnen. Die folgenden vier,

---

1) Die rhythmisch unvollkommenen Verstypen sind durch ein * von den einwandfreien unterschieden.

Digitized by Google

55* bis 58*, sind nachahmende mit unvollkommener Umkehrung.

55.* ⏑ ⏑ ˊ | ˊ ˊ ⏑ anapästischer und bacchischer Tripeltakt.

Zu vergleichen sind die vollkommenen Typen 7 und 9.

Noch nimmt der Körper zú | nach dríttem Wóchbeginne.

Stowasser, Griechenlyrik 4, 5.

56.* ˊ ˊ ⏑ | ⏑ ⏑ ˊ umgekehrt wie vorher.

Betrübt dich Flávia? | Sie ist ja nicht mehr déin.

Günther, 2, 12.

57.* ˊ ⏑ ⏑ | ⏑ ˊ ˊ daktylischer und antibacchischer Tripeltakt.

Vgl. die Typen 8 und 10.

Als Seúfzer ich vor dich | in diesen Brief verschliésse.

Günther, 7, 3.

58.* ⏑ ˊ ˊ | ˊ ⏑ ⏑ umgekehrt wie vorher.

Dass er mit Rúhm im Kámpf | gefállen mochte sein.

(Konstruiertes Beispiel.)

Schwerer wiegt der Fehler, wenn sich zwei Tripeltakte miteinander kombinieren, die sich in ihrem rhythmischen Gefüge fremder einander gegenüberstehen, als das bei den Formen 51* bis 58* der Fall ist. Es sind die Verbindungen des Amphibrachys und des Kretikus mit dem Anapäst, Daktylus, Antibacchius und Bacchius. Hier ist von einer Ähnlichkeit der Nachahmung nicht mehr die Rede, weder im wiederholenden noch im umkehrenden Sinne. Die Tripeltakte stehen einander rhythmisch fremd gegenüber, dadurch verlieren diese Verse jegliche rhythmische Einheit, mögen die beiden Teile für sich genommen auch noch so schön sein [1]).

---

1) Die acht Arten 67* bis 74* scheinen wieder keinen grossen rhythmischen Fehler zu enthalten. Ihre Teile sind schön, und das täuscht über den Fehler hinweg: sie entbehren genau so gut der rhythmischen Verseinheit wie die Arten 59* bis 66*. Bei allen Versen der Formen 59* bis 74* hat man wirklich den Eindruck, als seien einfach zwei rhythmische Reihen nebeneinander gestellt, die sich zu keiner inneren rhythmischen Einheit zusammenschliessen. Es sind jedesmal Gruppen von dreitaktigen Versen, couplet-artig verbunden, wobei sich aber der durch die Treffabstufung gegebene höhere rhythmische Bau des einen Kurzverses nicht in dem anderen widerspiegelt.

Wenn nun doch die Verse 67* bis 74* den Eindruck der Schönheit und Einheit machen, so findet das seinen Grund darin, dass man un-

Digitized by Google

Die Schemata sind:

59.* ⏑ ⏑ ˊ | ⏑ ˊ ⏑ anapästischer und amphibrachyscher Tripeltakt. Als einziges vollkommenes Urbild lässt sich, wie bei allen Formen von 59* bis 74*, keiner der Typen 1 bis 12 angeben. Man kann den Fehler bei allen in beiden Tripeltakten suchen und, wie leicht erklärlich, in jedem der drei Takte dieser Tripeltakte.

In welchem unser Küss | oft sichre Zúflucht fand.

Günther, 7, 30.

60*. ⏑ ˊ ⏑ | ⏑ ⏑ ˊ umgekehrt wie vorher.

Dem hohen Wéihetag — | er trete bald heréin.

Goethe, Faust² IV, 7, 31.

61.* ⏑ ⏑ ˊ | ˊ ⏑ ˊ anapästischer und kretischer Tripeltakt.

An ihrem prächt'gen Gúrt | hing wimmernd die Sultáne.

Freiligrath, Im Herbst 29.

62.* ˊ ⏑ ˊ | ⏑ ⏑ ˊ umgekehrt wie vorher.

Ihr Kláusner auf der Sée, | die ihr zwar schlecht zu béten Wisst . . . .

Freiligrath, Florida of Boston 27.

---

bewusst die Treffabstufung in den Tripeltakten den Forderungen des höheren Rhythmus adaptiert. Das geschieht meist unter Zuhilfenahme der sog. schwebenden Betonung oder auch durch das Mittel der Intonation, indem man nämlich die durch den Rhythmus geforderte starktreffige Hebung durch ein Höher oder Tiefer der Tonlage heraushebt (je nachdem man die Emphase durch hohen oder tiefen Ton hervorbringt, was bekanntlich nach den Dialekten wechselt), oder die durch den Rhythmus geforderte schwachtreffige Hebung entsprechend durch das Mittel der verschiedenen Tonhöhe abschwächt.

Die Tatsache dieser Anpassung bildet einen Beweis für die Wirklichkeit des höheren Rhythmus. Drei Beispiele mögen statt vieler als Belege dienen:

1. *Und wiéder ist es Hérbst. Die alten Túrme traúern.*

Hier neigt man dazu, nach dem Schema ⏑ ⏑ ˊ | ⏑ ⏑ ˊ zu lesen oder auch *alten Türme* mit schwebender Betonung:

Adaption an das Schema ˊ ⏑ ˊ | ˊ ⏑ ˊ.

2. *Der Überwíndne fiél zu stéts erneutem Spótt.*

Hier dämpft man *stets* ab und lässt dafür *erneutem* stärker hervortreten, wodurch Anpassung an das Schema ⏑ ˊ ˊ | ⏑ ˊ ˊ stattfindet.

3. *Viel éher wird der Ménsch im Múnde Feúer halten.*

Hier dämpft man *im Munde*, wodurch der Vers aufgefasst wird als ˊ ⏑ ˊ | ⏑ ˊ ⏑.

Digitized by Google

63.* ´ ⏑ ⏑ | ⏑ ´ ⏑ daktylischer und amphibrachyscher Tripeltakt.

Die Wáffe liess er sich | an seinen Gürtel binden.

Freiligrath, Schwertfeger von Damaskus, 7.

64.* ⏑ ´ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ umgekehrt wie vorher.

Erhebt verschléiert sich | die Mórgensonne schon.

(Konstruiertes Beispiel.)

65.* ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ´ daktylischer und kretischer Tripeltakt.

Ein Héerstrassgraben ist | die léidige Cäsúr.

Freiligrath, Der Alexandriner, 14.

66.* ´ ⏑ ´ | ´ ⏑ ⏑ umgekehrt wie vorher.

Die Stírn des Blattes ziert, | ein Sinnbild ernst und schlicht.

Freiligrath, Diwan der Ereignisse, 50.

67.* ⏑ ´ ⏑ | ⏑ ´ ´ amphibrachyscher und antibacchischer Tripeltakt [1]).

Was ich euch zúgedacht | in dieser érnsten Stúnde.

Goethe, Faust [2], IV, 6, 9.

68.* ⏑ ´ ´ | ⏑ ´ ⏑ umgekehrt wie vorher.

Die Erd' empfing, gebár. | Da hub zu säuseln an

Stowasser, Römerlyrik, 405, 16, 13.

69.* ´ ⏑ ´ | ⏑ ´ ´ kretischer und antibacchischer Tripeltakt.

Und wiéder ist es Hérbst. | Die alten Türme träuern.

Freiligrath, Im Herbst, 7.

70.* ⏑ ´ ´ | ´ ⏑ ´ Umkehrung von 69*.

Der Überwúndne fiel | zu stéts erneutem Spótt.

Goethe, Faust [2] IV, 6, 5.

71.* ⏑ ´ ⏑ | ´ ´ ⏑ amphibrachyscher und bacchischer Tripeltakt.

Ihr seid benéidenswert! | Zu állen Tágeszeiten

Freiligrath, Am Kongo 19.

72.* ´ ´ ⏑ | ⏑ ´ ⏑ Umkehrung von 71*.

Tunéser Sánd umweht | der Pferde Mähnenhaar.

Freiligrath, Scheik am Sinai, 15.

73.* ´ ⏑ ´ | ´ ´ ⏑ kretischer und bacchischer Tripeltakt.

Viel éher wird der Ménsch | im Múnde Féuer halten

Stowasser, Römerlyrik, 405, 16, 1.

---

1) **Sieh Fussnote Seite 36 und 37.**

Digitized by Google

74.* ˘ ˘ – | ˘ – ˘ Umkehrung von 73*.
Zum Kreúz erwéitert sich | das wáchsende Gebäude.
Goethe, Faust² IV, 7, 27.

2. Fehler der Pause.

Wir sahen, dass bei den Arten der Zweiteilung die Mittelpause so gering an Dauer sein kann, wie sie will: wenn beide Tripeltakte einander vollkommen nachahmen, so wird sie rhythmisch, d. h. im höheren Sinne rhythmisch empfunden. Ein Vers ohne rhythmische Mittelpause ist meistens ein Vers der rhythmischen Dreiteilung, wie z. B.:

Might tender make, | yet nought herein | they will prevail.
So schnäufelt er | und hebt die Hüflein, | springt und kommt.
Erschlossen hätte, | doch aus Furcht | vor seinem Herrn.

Ein Vers ist also deshalb noch nicht unvollkommen, weil ihm die Mittelpause fehlt.

Eine zweite Gruppe unvollkommener Verse der Zweiteilung entsteht nun, wenn sich bei vorhandener Mittelpause noch solche Pausen einstellen, welche die Einheit eines der Tripeltakte aufheben. Werden beide Tripeltakte gleichzeitig durch Pausen zertrennt, so besteht wieder die Möglichkeit der schönen Gliederung, dann kann der höhere Rhythmus wieder vorhanden sein, und wir bekommen Arten der komplizierten Zweiteilung. Wenn nun ein Tripeltakt durch eine Pause zerrissen wird, zerfällt er in einen Einzel- und einen Doppeltakt, wobei der Einzeltakt immer treffig ist, geradeso wie Zitelmanns „selbständiger Einzeltakt".

Demnach ergeben sich folgende 16 weitere Arten unvollkommener Verse. Ich belege nur einige Schemata willkürlich:

75.* – ˘ | ˘ | – ˘ ˘ 76.* – ˘ ˘ | – ˘ | ˘ –.
Vgl. die vollkommene Art 4.

77.* ˘ | – ˘ | ˘ – ˘
Für éwig. || Viel bedárf's | zu würd'ger Unterháltung.
Goethe, Faust² IV, 7.

78.* ˘ – | ˘ | ˘ – ˘
Am Úfer liegen. | Hált! | Verstúmmt ist der Refráin.
Freiligrath, Florida of Boston, 45.

Digitized by Google

79.* ˊ – ˊ | ˊ | – ˊ

Héut wird mein Wunsch erfüllt. | *Wârt nur,* | *ich will dich léhren*

Goethe, Laune d. V. 395.

80.* ˊ – ˊ | ˊ – | ˊ Vgl. zu 77* bis 80* den Typus 5.

81.* ˊ | ˊ – | ˊ ˊ –

Zu séhn, | *dass máncher ihr* | *beim Tánz die Hânde drückt.*

Goethe, Laune d. V. 444.

82.* ˊ ˊ – | ˊ | ˊ – Zu 81*, 82* vgl. den Typus 6.

83.* – ˊ – | ˊ | – ˊ

Der auf des Pylades | *Sâatlande,* | *reichbeglückt*

Stowasser, Griechenlyrik, 103.

84.* – ˊ – | ˊ – | ˊ Vgl. zu 83*, 84* den Typus 11.

85.* ˊ | – ˊ | – ˊ –

Willst du denn, | *dass mein Hérz,* | *von deiner Líebe voll*

Goethe, Laune d. V., 404.

86.* ˊ – | ˊ | – ˊ – Zu 85*, 86* vgl. Typus 12.

87.* – ˊ | ˊ | ˊ ˊ –

88.* – ˊ ˊ | ˊ | ˊ –

Und was mein Brief hier bríngt, | *ihr wísst es,* | *éhe nur*

Stowasser, Römerlyrik, 358.

Vgl. zu 87*, 88* den Typus 9.

89.* ˊ | ˊ – | – ˊ ˊ

Genúg, | *ich fühle schon,* | *wie sich mein Sínn erhöht.*

Goethe, Faust[2] IV, 7, 35.

90.* ˊ ˊ – | – ˊ | ˊ Zu 89*, 90* vgl. den Typus 10[1]).

3. Vermehrte Fehler.

Dem höheren Rhythmus am meisten entfremdet sind Verse, in denen sich die Fehler der ersten mit denen der zweiten Gruppe kombinieren, ferner Verse, in denen jede Hebungsabstufung fehlt, oder bei denen zwei Pausen in einer Vershälfte stehen, während die andere Hälfte nur eine oder gar keine Pause aufweist. Das gibt eine Unmenge neuer Möglichkeiten, deren Aufzählung und schematische

1) Da man dazu neigt, zwischen zwei nebeneinanderstehenden, starktreffigen Hebungen eine Pause eintreten zu lassen, sind die Formen 75*, 76*, 81*, 82*, 87* bis 90* leicht an die vollkommenen Typen der rhythmischen Vierteilung zu adaptieren.

Digitized by Google

Darstellung zu weit führen und zwecklos sein würde. Zur Erläuterung mögen nur ein paar willkürlich herausgegriffene Belege dienen:

Noch von dem Tánz bewégt, | und súcht dich; | ihre Blícke
Goethe, Laune d. V. 435.

Ich múss, | ich líebe dich. | Die Líebe lehrt mich klágen.
Ebda. 305.

Schon gút! | Wir wollen séhn! | Schon lánge wûnscht' ich mir
Ebda. 393.

Gesámmelt, | jédermann | sich überlégen mag.
Goethe, Faust² IV, 6.

Lass sie den Vórzug sehn, | den dú — | Ich dânke dir.
Goethe, Laune d. V., 292.

In diesen fünf Versen ist jedesmal eine fehlerhafte Betonung mit einer fehlerhaften Pause verbunden.

Freúnd! | Hénzi! | noch umsónst? Hénzi! | Vergebnes Fléhen!
Lessing, Henzi, 44.

Das breite Tál dann selbst | mit Wiésen, | Gaúen, | Grûnden
Goethe, Faust² IV, 7.

Der erste Vers dürfte nur vier, der zweite nur drei Treffe haben.

Warúm? | Wér? | Wo bín ich? || Zum Glûck. | Ein Ménsch. | Auf Érden.
Lessing, Religion, 45.

Hier sind die drei ersten Takte drei Fragen, die drei zweiten die Antworten darauf. In jeder Vershälfte sind ein Treff und eine Pause zu viel. Ein vollständigerer Mangel des höheren Rhythmus ist nicht möglich.

b) Hinweis auf die unvollkommenen Versarten der rhythmischen Dreiteilung.

Fehler der Betonung liegt vor, wenn zwei zusammengehörende Takte ohne rhythmische Bewegung, also ohne Treffabstufung ihrer Hebungen sind. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Takte oder die Forderung, dass sie einen Doppeltakt bilden müssten, ergibt sich aus der rhythmischen Struktur der vier übrigen Takte. Fehler der Pause ergeben sich ebenfalls aus dem Gesamtbilde des Verses. Die Doppeltakte dürfen nicht durch Pausen zerrissen sein.

Digitized by Google

Beispiele für Fehler.

Im ersten Doppeltakt:

Da siehst du, zahllos | wie der Sánd, | auf den sie tréten,

Freiligrath, Schwertfeger von Damaskus, 25.

Im zweiten Doppeltakt:

Mit heil'gem Strahl | dein Reich, das sündige, | zu vernichten,

Goethe, Faust² IV, 7.

Uns nichts den Tág; || man lacht, man ruft, | die Mutter zittert.

Freiligrath, Übers. aus Hugos Herbstblättern, 11.

Im dritten Doppeltakt:

Sieg nun zur Sée! || Das Land ist déin bereits. Hier hast

Stowasser, Römerlyrik, 180.

c) Hinweis auf die unvollkommenen Versarten der rhythmischen Vierteilung.

Es genügt, hervorzuheben, dass bei den Versarten mit Übergewicht der Mittelpause die Nebenpausen immer zu zweien auftreten müssen, sonst gibt es Verse von der Art der unvollkommenen Formen der Zweiteilung. Bei den Versarten mit Übergewicht der beiden Hemistichpausen muss sich das viertaktige Mittelstück in zwei Doppeltakte gliedern lassen, es darf also weder gleiche Treffstärke von vier oder drei Hebungen dieses Versteiles herrschen, noch darf es hinter dem zweiten und vierten Takt durch eine Pause zerrissen werden. In allen diesen Fällen ist kein höherer Rhythmus mehr vorhanden.

Einige Beispiele:

Doch léider! || Gott dem Hérrn, | dem Vater Páps̈t | zum Hóhn.

Goethe, Faust² IV, 7.

Die Pause hinter *Papst* müsste länger sein als die hinter *Herrn.*

Ich will! || Was drückt mir so | die bange Brúst zusámmen.

Goethe, Laune d. V., 353.

Der Fehler ist derselbe als im Vers vorher.

Of Sáxons, || whom he for his sáfety || implóyes.

Spenser, Fairie Queene II, 10, 64.

Die beiden Takte *whom he for* sind nicht abgestuft, bilden also keinen Doppeltakt.

Digitized by Google

Als allgemeine Urteile ergeben sich mir aus der vorliegenden Untersuchung folgende Sätze:

Der jambische Sechsfüssler ist den Gesetzen des höheren Rhythmus unterworfen, dessen Einheit entweder der Doppeltakt oder der Tripeltakt bildet. Der historische Trimeter besteht aus drei solchen Doppeltakten, der historische Alexandriner im engeren Sinne entweder aus zwei Tripeltakten oder aus zwei Doppeltakten und zwei Einzeltakten. Im letzten Falle liegt Cäsurmangel vor, wenn die Doppeltakte als viertaktiges Mittelstück von zwei Einzeltakten eingerahmt werden, sodass die zwei Hemistichpausen länger als die Mittelpause sind. Aus den nach der rhythmischen Bewegung sich voneinander unterscheidenden Charakteren der rhythmischen Einheiten und ihren Kombinationen nach den Gesetzen der rhythmischen Nachahmung ergeben sich 50 Formen des höheren Rhythmus.

Digitized by Google

Inhaltsangabe des übrigen Teiles der Abhandlung.

V: Anhang:

Ästhetischer Charakter der Formen des höheren Rhythmus. Ihre Beziehungen zu den allgemeinen Gemütszuständen.

Argumente für das wirkliche Vorhandensein des höheren Rhythmus.

Stilistische Merkmale.

II. Teil:

Die englischen Alexandrinerdichtungen in historischer Reihenfolge, unter dem Gesichtspunkt des höheren Rhythmus betrachtet.

1. Robert Mannings *Übersetzung der Chronik Langtofts.*
2. Surreys *Paraphrase des 55. Psalms.*
3. Blenerhassets *Cadwallader.*
4. Higgins *Alexandriner.*
5. Sidneys *Arcadia* und *Astrophel and Stella.*
6. Shakespeares *Alexandriner.*
7. Brysketts *Elegie auf Sidneys Tod.*
8. Draytons *Polyolbion* und *Muses Elizium.*
9. Wordsworths *Pet-Lamb.*
10. R. Brownings *Fifine at the Fair.*

Statistische Tabelle der englischen Alexandrinerdichtungen.

Zusammenfassung der Ergebnisse und Schlussbetrachtung.

Verzeichnis der Quellen und benutzten Literatur.

Digitized by Google

Lebenslauf.

Ich, *Johannes Jakob Paulussen*, evangelischer Konfession, wurde am 11. Juni 1888 zu Rheydt (Reg.-Bez. Düsseldorf) als Sohn des Buchhalters *Johann Peter Paulussen* und seiner Ehefrau *Katharina*, geb. *Stümges* geboren. Ich besuchte die Volksschule und die Oberrealschule meiner Heimatstadt, die ich am 23. März 1907 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Später erwarb ich durch eine Ergänzungsprüfung in Coblenz das Reifezeugnis eines Realgymnasiums. Dem Studium der neueren Sprachen und Germanistik widmete ich mich an den Universitäten zu Bonn von Ostern 1907 bis Ostern 1908, München bis Herbst 1908, Berlin bis Herbst 1909, wo ich an der Kgl. Landesturnanstalt die Turnlehrerprüfung bestand. Im Herbst 1909 bezog ich wieder die Universität Bonn. Die mündliche Promotionsprüfung fand am 18. Dezember 1912 statt.

Meine akademischen Lehrer waren:

in München: *v. Bissing*, *Lipps*, *Wells*;
in Berlin: *Brandl*, *Dessoir*, *Haguenin*, *Jones*, *Lasson*, *R. M. Meyer*, *Riehl*, *Roethe*, *E. Schmidt*, *Spies*.
in Bonn: *Bülbring*, *Clemen*, *Gaufinez*, *Külpe*, *Litzmann*, *Price*, *Rein*, *Rumpf*, *Schneegans*, *Schultz*, *Sell*, *Steinmann*, *Trautmann*, *Wentscher*, *Wilmanns*, *Wolff*.

Ihnen allen schulde ich Dank!

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google